

Елена Беспалова

«Легенда об Иосифе» – балет антрепризы Дягилева

Работа Л.С. Бакста в дягилевских парижском и лондонском сезонах 1914 г. не получила должного освещения ни в искусствоведческой, ни в театроведческой литературе¹. Считается, что это время упадка в творчестве художника, вызванного болезнью².

Между тем, из четырех балетных премьер последнего предвоенного сезона Бакст участвовал в оформлении двух. Это балеты «Легенда об Иосифе» Р. Штрауса и «Бабочки» на музыку Р. Шумана. Оба балета созданы Бакстом в сотрудничестве с хореографом М.М. Фокиным. Балет «Легенда об Иосифе», практически не изученный, заслуживает пристального внимания исследователей.

Венецианские каникулы Сергея Дягилева, обычно безоблачные, в 1913 г. были омрачены неожиданной новостью. Из газет он узнал, что в Буэнос-Айресе 10 сентября хореограф и премьер труппы «Русский балет» Вацлав Нижинский женился на венгерской аристократке Ромоле Пульской. В дягилевской системе координат это было предательство. В триумфальные годы Русских сезонов художественная политика антрепренера строилась вокруг фаворита. Все, кто знал Дягилева, ожидали, что за «предательством» неотвратимо последует расправа.

Между Венецией и Парижем, Клараном и Москвой летали письма встревоженных сотрудников. Стравинский понимал, что его многострадальное детище – «Весна священная» (1913), с таким трудом нашедшее путь к зрителю, может больше не увидеть света рампы. Бенуа осознавал, что его проекты оформления балетов на музыку Баха и Дебюсси в хореографии Нижинского теперь похоронены. Все напряженно наблюдали за действиями Дягилева.

Безмятежным оставался в это время только Лев Бакст. Он невозмутимо строит планы на будущее. Издатель Жак Брюнов, сын издателя Мориса Брюнова, встретившись с Бакстом на пляже Лидо, делится 14 сентября 1913 г. новостями с подругой, посвященной во все дела Русских сезонов: «Дягилев получил развод. Балет с Нижинским и Гинзбургом в Южной Америке. Теперь наш бедный Фавн смещен на положение первого танцовщика. Дягилев собирается ангажировать Павлову и Фокина на три новых балета, первый из которых – «Потифар» – будет оформлен Бакстом и пойдет на Мюнхенском фестивале, затем в Лондоне, и, наконец, в Париже <...>. Дягилев нашел финансовую поддержку в Лондоне, что ему не удалось во Франции. Очевидно, новой балетной звездой сделают танцовщика Семенова из Санкт-Петербурга. <...> Дягилев во Флоренции <...>. Еще Бакст оформляет венецианские рауты маркизы Казати»⁵.

«Потифар» – это и есть балет «Легенда об Иосифе», который в момент подготовки носил разные названия: «Иосиф и жена Потифара», «Иосиф Прекрасный», «Иосиф в Египте». Соблазненный пышностью



Л. Бакст.
Жена Потифара.
Эскиз костюма к балету
«Легенда об Иосифе». 1914

венцианских празднеств «неистойвой маркизы», сорившей деньгами, Бакст не поехал с Дягилевым во Флоренцию, о чем сообщал в письме жене⁴. Дягилев, как видно из письма Брюнова, в сентябре планировал мягкое наказание для Нижинского. Об исключении из труппы речи не было, его ожидало лишение статуса хореографа и унижение при возвышении новой балетной звезды. А как работает маховик дягилевской рекламы, Нижинский знал не понаслышке.

Бакст не делает секрета из информации о финансовой поддержке Дягилева коммерческими фирмами. Это деньги Джозефа Бичема, фармакологического магната Европы, которыми он оплачивает карьеру своего сына дирижера Томаса Бичема. Желание дирижера Бичема продвигать в Лондоне нашумевшие оперы Рихарда Штрауса «Кавалер розы» и «Саломея» заставляют «короля таблетки» щедро выделять деньги на постановку первого балета Штрауса «Легенда об Иосифе».

В игривом изложении Брюнова Бакст выглядит как циничный царедворец, отворачивающийся от опального фаворита. Бакст, стоявший у истоков замысла «Иосифа», лучше других знает, что балет задумывался ради Нижинского, ради прославления его как танцовщика, а затем и как хореографа. Бакст посвящен и в планы мести Дягилева бывшему любимцу. Он радуется возвращению в труппу Фокина – 4 декабря 1913 г. сообщает Стравинскому: «Фокина, наконец, взяли. А то могли бы денежно прогореть»⁵. В сезоне 1914 г. Бакст не работает ни на Иду Рубинштейн, ни на Анну Павлову. Единственным заказчиком

является для него Дягилев, от него сейчас зависит и материальное благополучие художника, и репутация. Подписав контракт с Фокиным, Дягилев разрывает отношения с Нижинским и как с премьером, и как с хореографом. А как сиял его талант в момент зарождения замысла «Иосифа»!

Летом 1909 г. в окружении Дягилева появился граф Харри Кесслер. Литератор, издатель, функционер и создатель союза художников Германии был занят проектом мемориального комплекса Ницше в Веймаре. Кесслера поразило в Нижинском сочетание физического совершенства, юности, грации с атлетической силой. Он предложил Дягилеву лепить с Нижинского статую Аполлона для комплекса Ницше. Аристид Майоль, которого прочили в авторы скульптуры, увидев Нижинского, воскликнул: «Это бог!»⁶. Бакст и Дягилев с Нижинским собирались летом 1911 г. на воды в Мариенбад и хотели прихватить туда Майоля, чтобы Нижинский там позировал. Тяжелый на подъем скульптор от предложения отказался. Проект комплекса не был реализован.

Кесслер вошел в самый ближний круг Дягилева. В августе 1911 г. у Кесслера, Дягилева и Бакста возникает план привлечь немецкого композитора Рихарда Штрауса к написанию балета на «сюжет из героического века Древней Греции, нечто высоко-драматическое, трагическое»⁷. Мысленным взором Дягилев видит уже и сценографию будущего спектакля и исполнителей: «Декорация – колоннада, гигантский дворец, никаких лесов и пейзажей. Вот что он просит от нас при сотворчестве Штрауса и Бакста. Главную партию исполнял бы Нижинский, молодой герой, побочную – Ида Рубинштейн»⁸. «Мы» – это Кесслер и поэт Гуго фон Гофмансталь, создавшие либретто нашумевшей оперы Рихарда Штрауса «Кавалер розы». Убедить Штрауса приняться за написание балетной музыки может только Гофмансталь, давний его соавтор. Бакст тонкий мастер дипломатии, Кесслер просит его съездить к Гофмансталю в Родаун. Бакст обещает выполнить это поручение⁹.

Знаменитый поэт впервые видит выступления Русского балета в Вене в марте 1912 г., общается с Дягилевым и Нижинским и готов сочинить для труппы не один, а три балета. Сходу предлагает тему «Орест и фурии». На премьере балета «Послеполуденный отдых фавна» в Париже 29 мая 1912 г. оба немецких либреттиста испытали потрясение: «Мощь созданного Нижинским <...> полностью подавляла нежную сложность музыки Дебюсси, китчевые декорации Бакста мешали, но несмотря на эту дисгармонию, складывалось впечатление, что античное язычество

восстает из мертвых»¹⁰. Теперь либреттисты видят Нижинского не только исполнителем, но и хореографом балета.

Дягилев, раздраженный вяло текущей подготовкой балета Штрауса, встречается с Кесслером и Гофмансталем в Париже 3 июня 1912 г. и предлагает написать балет на любую тему, но местом действия должна стать Венеция эпохи Веронезе. Желая их подстегнуть, Дягилев говорит, что у него уже есть декорации и костюмы Бенуа¹¹. Брошенное мимоходом Дягилевым замечание: «Публику надо все время удивлять, показывать ей эпоху с непривычной стороны, например, в Ренессансе – аскезу или мистику»¹² стало озарением для Кесслера. «Выбрал сюжет об Иосифе у Потифара, – заносит он в дневник, – потому что он оправдывает противопоставление венецианских и ориентальных костюмов: венецианские для египтян, ориентальные – для евреев»¹³.

В Библии Иосифа бросают в темницу по обвинению женщины, которая тщетно пыталась его совратить. Оттуда он спасется чудесным образом. Соавторы придумали, что золотой архангел выводит узника на свободу, а соблазнительница накладывает на себя руки. 6 июня 1912 г. за завтраком в отеле «Крийон» либреттисты рассказали Дягилеву и Нижинскому свой сюжет. Не смущаясь тем, что это почти парафраз античного мифа о Федре, Дягилев принял сюжет к постановке¹⁴.

23 июня 1912 г. Гофмансталь сообщает Штраусу: «Я написал для русских в соавторстве с Харри Кесслером <...> короткое либретто балета “Иосиф в Египте” на тему эпизода с женой Потифара. Роль юноши предназначена, конечно, для Нижинского, самой поразительной творческой личности на театральной сцене сегодняшнего дня»¹⁵. Поскольку Штраус уже отверг одну идею сценария, Гофмансталь прибегает к шантажу в завуалированной форме. Он предупреждает композитора, что если ему эта идея не по душе, тогда он передаст либретто другому композитору – русскому или французу – по выбору Дягилева¹⁶. Уловка сработала: композитор сразу согласился. 28 июня 1912 г. Гофмансталь благодарит Штрауса: «Я рад, что Вы принимаете идею “Иосифа” как промежуточный вариант»¹⁷. 8 сентября 1912-го Дягилев подписал с издателем Штрауса Фюрстнером предварительный контракт. Гонорар композитора за создание музыки к балету составил неслыханные 100 тысяч марок¹⁸.

Дягилев заручился обещанием Бакста оформлять «Легенду об Иосифе» в парижском сезоне 1913 г. Бакст сообщает 4 августа 1912 г. жене: «Балет один будет с Дебюсси (новая музыка), а другой со Стравинским.



Л. Бакст.
Потифар.
Эскиз костюма к балету
«Легенда об Иосифе».
Воспроизводится по сувенирной
программе к парижским спектаклям
дягилевской антрепризы. 1914

...Еще Гофмансталь, короткая греческая трагедия, но, вероятно, не успеть на этот сезон. А пока я мечтаю о портретах, а подлый театр опять всего опутывает»¹⁹. Дягилев, как видим, за два месяца не успел или не удосужился сообщить Баксту, что греческая трагедия плавно перешла в библейскую историю. Но это неудивительно: по делам своей бродячей труппы он колесил по всей Европе. Бакст же в 1912 г. побывал в Лондоне, Монте-Карло, в Петербурге, в Кисловодске и Железноводске. И общались друзья в телеграфном стиле.

Еще менее информированным в маневрах Дягилева, чем свободный художник Бакст, был режиссер труппы С.Л. Григорьев. Он пишет в мемуарах о гастролях Русского балета в январе 1913 г. в столице Австро-Венгрии: «Венское турне имело положительный результат – встречу с Рихардом Штраусом, который взялся сочинить музыку к «Иосифу»»²⁰. На самом деле композитор уже полгода работает над партитурой. Рихард Штраус увидел Нижинского в его прославленных ролях Петрушки и Фавна и в полной мере разделил восторги своих соавторов по поводу феноменальной одаренности артиста из России.

Во всех встречах творческого коллектива по созданию «Иосифа» Бакст был единственным сценографом готовящегося проекта на протяжении двух лет, как вдруг 22 июня 1913 г. на совещании в мастерской Бакста на бульваре Мальзерб появляется новое лицо – испанский художник Хосе-Мария Серт. В дневнике Кесслера запись: «Днем у Бакста с Нижинским и Сертом обсуждали костюмы, декорации и хореографию



Л. Бакст. Эскизы костюмов к балету «Легенда об Иосифе». Воспроизводятся по сувенирной программе к парижским спектаклям дягилевской антрепризы. 1914

“Иосифа”. Бакст сказал, что плащ Иосифа должен быть самым важным пятном в произведении: он должен выпасть из общего колорита и с первого мгновения вносить дисгармонию. Я предложил желтый, как на маленьком “Снятии с креста” Веронезе в Лувре. Бакст сказал, что этот цвет действует особым образом, если не встречается больше нигде в костюмах. Желтый при искусственном освещении выглядит грязным»²¹. Серт – гражданский муж Миси Эдвардс, близкой подруги Дягилева и серого кардинала труппы. Баксту помимо его воли навязан соавтор-неофит. Коварство антрепренера в том, что художники – друзья. Серт многим помог Баксту, когда он перебрался в Париж в 1911-м из России. Если Бакст испытывает гнев, он должен смирить его²².

В 1913 г. Дягилев уволил Фокина, хореографом труппы назначен Нижинский. Он погружается одновременно в древнеславянские мифы в «Весне священной» Стравинского (1913) и в новейшую урбанистику в «Играх» Дебюсси (1913). Теперь Нижинский готов работать с музыкой Штрауса. 6 августа 1913 г. в Мюнхене состоялась встреча композитора и молодого хореографа. Кесслер пишет: «Приехал Штраус. Играл нам (Дягилеву, Нижинскому, Гинзбургу и мне) в отеле танец Иосифа. Музыка полностью воплощает мое видение характера Иосифа. Нижинский находит все слишком дервишеобразным, Дягилев – только второй танец.

Дягилев спросил меня, не считаю ли я, что хореографию лучше делать Фокину?»²³.

16 августа 1913 г. Вацлав Нижинский взошел на палубу океанского лайнера, державшего курс на Буэнос-Айрес. Труппа «Русский балет Дягилева» отправлялась в трехмесячные гастроли в Южную Америку. Владелец труппы предпочел остаться в Европе. Кто же знал, что со своим любимцем Дягилев расставался не только на время турне.

Затем в сентябре следует новость о женитьбе Нижинского, в ноябре – заочное увольнение его из труппы. В декабре, уезжая из Москвы, Дягилев объявил программу парижского сезона 1914 г., среди новинок назвав «Легенду об Иосифе». В том же интервью он объявил, что декорации к этому балету будет «писать испанский художник Серт, он старый друг и единомышленник всех наших выставок и театральных выступлений, один из главных организаторов “Осеннего салона”. Свои эскизы к “Иосифу” он представил автору балета Штраусу, который их очень одобрил»²⁴. Заказ выпал на долю Серта потому, что он «специалист по архитектурно-декоративным работам, то есть именно в той области, какая нужна для декорации Рихарда Штрауса»²⁵.

Там же, в Москве, в Большом театре Дягилев присмотрел замену Нижинскому. В третьем акте «Лебединого озера» в небольшой роли (в тарантелле) он заметил молодого характерного танцовщика Леонида Мясина. В номере Дягилева в гостинице «Метрополь» антрепренер и танцовщик встретились, юноша услышал заманчивое предложение ехать в Париж. На первом году службы он подал заявление о годичном отпуске, ему отказали. 19 декабря 1913 г. Мясин просил освободить его от службы в Императорских театрах, и был уволен с 1 января 1914 г.²⁶.

Выбор Дягилева должен был быть одобрен Фокиным. Хореограф попросил артиста повторить позы фигур на фреске Джулио Романо, изображавшей девять муз. Убедившись, что Мясин обладает высоким прыжком, Фокин утвердил его на роль. В знаменитой фотостудии *Boissonnas et Egger* на Невском проспекте Дягилев сфотографировал Мясина в костюме Иосифа по эскизу Бакста. В белой льняной тунике, перехваченной черным поясом, и в белой кипе он являл собой образ чистого иудейского отрока. Позы ставил Фокин. Фотографии сразу ушли в Париж партнерам Дягилева для рекламной кампании²⁷. Только после этого Дягилев подписал окончательный контракт со Штраусом²⁸. В январе 1914 г. Дягилев покидает Петербург. Вся дальнейшая карьера Мясина прошла на Западе.

Бакст впервые увидел новобранца в марте 1914 г. в Берлине, где шли и гастролы Русского балета со старыми спектаклями, и подготовка премьер парижского сезона. Мнение Бакста много значило для Дягилева. Бакст мог подвергнуть замену уничтожающей критике. Он, однако, сумел разглядеть достоинства новичка, громко хвалил его и в беседах и письмах в Париж: «Мясин великолепен и поражает душевной искренностью, плавностью движений, фантастической фигурой, большим мастерством»²⁹.

Коллеги Дягилева не сразу одобрили нового избранника на главную роль в балете «Иосиф». Большинство, увидев низкорослого юношу с дефектом в строении ног (они были недлинными относительно корпуса и с кривизной) находило его «невзрачным». Сравнение Мясина с Нижинским было неизбежным, и оно было не в пользу нового танцовщика. На репетициях Мясин менялся, он стал отождествлять себя с ролью, почувствовал себя юным Иосифом, которого привели во дворец правителя, подавляющий своим величием. Его, скромного кордебалетного танцовщика готовили на главную роль в балете, премьеры которого должна была состояться на сцене *Grand Opéra*. Его робость и неуверенность стали работать на роль. Мясин представлял собой полную противоположность Нижинскому: «В Мясине нет никакого внешнего блеска и чувственности, он – сама искренность и таинственность. Но у него восхитительная манера выражать эмоции непостижимой внутренней жизни»³⁰, – подметил Кесслер.

25 марта 1914 г. в Берлине Штраус познакомился с новым исполнителем роли Иосифа на репетиции с Фокиным. Дягилев начинал рекламную кампанию балета и пригласил на репетицию корреспондента «Фигаро». По замыслу Дягилева: великий композитор современности поет хвалу молодому танцовщику. Все пошло не так. Это событие описано в мемуарах Мясина и в дневнике Кесслера. По Мясину, композитор прервал репетицию, выскочил на сцену и указал Фокину, в каком месте надо сделать прыжок, чтобы акцентировать музыку. Фокин спокойно продолжил репетицию³¹.

Кесслер добавляет детали: «Не успел Мясин сделать несколько *па* в пасторали, как Штраус вмешался. Он представлял себе не такой танец, а совсем другой, почти без движения, а Мясин слишком много бегаёт»³². Фокин, не привыкший к таким вторжениям в свою сферу, повернулся спиной к происходящему³³. «Штрауса было не отвлечь, он прошел без остановки весь танец Иосифа... шагал, прыгал, летал перед Мясиным,



Л. Бакст.
Эскизы костюмов
к балету «Легенда об
Иосифе».
Воспроизводятся по
сувенирной программе к
парижским спектаклям
дягилевской антрепризы.
1914

а тот семенял за ним, как жеребенок»³⁴. В присутствии французского журналиста Штрауса заявил Мясину, что «у него большой талант, но он, тем не менее, предпочел бы, чтобы и Нижинский выучил роль и они оба выступали бы по очереди»³⁵. Дягилев сделал все, чтобы это интервью с композитором не было напечатано.

Неприятный для Дягилева вопрос об участии Нижинского в парижской премьере поднимался на деловых встречах у издателя Фюрстнера. В переговорах участвовали Штраус и Кесслер, с русской стороны Дягилев и Фокин. Как выясняется теперь из дневника Кесслера, в марте 1914 г., после всех репетиций, на которых Фокин до предела упростил роль Мясина, и хореограф и антрепренер еще не были уверены, что танцовщик справится с партией. На встрече 23 марта 1914 г. «Фокин и Дягилев не желали дать гарантии, что Мясин возьмет эту роль, и в то же время Фокин наотрез отказывался от Нижинского»³⁶. Фокин был неумолим: «Нижинский украл его славу, теперь он хочет показать, что это он, а не Нижинский – великий человек»³⁷. На это Штраус и Кесслер угрожали «забрать у них произведение, так как они не могут подтвердить исполнителя главной партии и в то же время отказываются от более надежного исполнителя»³⁸. Отзыв произведения означал крах всей программы парижского и лондонского сезонов³⁹.

Вскоре Фокина «уломали», он готов был дать роль Нижинскому при условии, что тот будет нанят немецкой стороной⁴⁰. Дягилев был

главным тайным противником возвращения Нижинского⁴¹. Он начинал верить в Мясина, его позиция взяла в итоге верх. Дягилев и Кесслер лично занимались костюмом Мясина: поехали в универмаг за козьими шкурами, отвезли их в мастерские театра Рейнхардта, чтобы «их сшили по рисунку Бенуа»⁴², в фотоателье Дюркоопа сфотографировали Мясина в новом костюме, костюме бедного пастуха. Авторство пасторального костюма Иосифа, приписываемое и Мясиним, и Кесслером Александру Бенуа, вызывает сомнение⁴³. В рекламной кампании, которую, по желанию Штрауса, развернули незамедлительно, участвовали фотографии и берлинской, и петербургской фотостудий⁴⁴.

В апреле интенсивные репетиции балета «Легенда об Иосифе» шли в Монте-Карло. 14 апреля 1914 г. в Монако приехал Бакст и неделю принимал в них участие. Фокин создавал в это время массовые танцы невольниц, развлекавших гостей Потифара на пиру. Бакст вносил уточнения в костюмы. Соавторы работали в полной гармонии, у художника оставалось время для отдыха: «Здесь я остаюсь несколько дней: рисую, гуляю, вспоминаю»⁴⁵.

Бакст, «отлученный» Дягилевым от написания декораций, сконцентрировался на костюмах. «Список исполнителей балета “Иосиф Прекрасный”», составленный рукой Фокина, позволяет описать объем работы художника⁴⁶. В спектакле участвовали вся труппа из 60 человек и 28 статистов. Главных ролей было восемь, ролей второго плана – 52. Всего Баксту надо было подготовить 25 эскизов костюма. Так, по одному эскизу шили костюмы 16 танцовщиц, 8 прислужниц, 6 турок-боксеров, развлекавших гостей на пиру, 6 помощников палача. Бакст отвечал и за бутафорию. Он представил эскизы виолы, флейты, мандолины, «инквизиционных инструментов», бичей, паланкинов.

Сознательный стилистический сдвиг – перенесение места действия в Венецию эпохи Веронезе – был принят тандемом художников. Баксту он позволил воссоздать головокружительное богатство нарядов той эпохи. Эскизы костюмов отличают острота силуэта, повышенная звучность цвета, напряженность цветовых контрастов с кроваво-красной доминантой. Восточные костюмы участников каравана добавили постановке яркости. Как сообщал Бакст русским читателям, интерес этого спектакля заключается в том, что «библейское сказание трактуется под углом зрения художников XVI века. Блеск и роскошь восточных красок... пройдут сквозь призму художественного мирозерцания эпохи Возрождения»⁴⁷.

В мае труппу ждали в Париже. Для художников-исполнителей открылись двери залитой светом декорационной мастерской *Grand Opéra*. Здесь художник Мариинского театра Орест Аллегри писал декорацию для балета «Иосиф» размером 18 x 12 м. Добужинский свидетельствует: «У него сложнейшая работа с перспективными вычерчиваниями. Эскиз Серта для “Жозефа” красивый, гигантская колоннада из витых колонн в духе Пиранези [оставим это сравнение на совести Добужинского. – Е.Б.] – золото с черным. <...> Серт два раза был в мастерской, сам писать не умеет и волнуется. Аллегри он надоел, и он ему сказал, что вообще не любит, когда ему мешают»⁴⁸.

Покой царил только у профессионалов в декорационной мастерской, в самой *Grand Opéra* был полный хаос. Сказывалось отсутствие Г. Астряка, постоянного партнера Дягилева, разорившегося в 1913 г. на строительстве театра Елисейских полей и отошедшего от дел. А.Н. Бенуа приехал в Париж накануне премьеры «Легенды об Иосифе» 14 мая 1914 г. Он описал предпремьерную горячку: «Сегодня спектакль, а, в сущности, ничего не готово. Лишь высится великолепно задуманная и прекрасно исполненная Аллегри декорация Серта <...>. Костюмы мы просматривали первый раз – не пришел Бакст, их автор – (почему не Серт?)»⁴⁹.

Бенуа, как видим, не осведомлен, что в спектакле «Легенда об Иосифе» два сценографа. Дягилев, заказывая ему зимой оформление «Соловья» и давая общие предначертания на готовящийся сезон, не упомянул Бакста в числе авторов. Маневр понятен. Бенуа два сезона не участвовал в работе Дягилева. Чтобы привлечь Бенуа к работе над первой оперой Стравинского и над последней оперой Римского-Корсакова, Дягилев кое о чем умолчал. Сейчас Бенуа практически пришлось вернуться к забытой работе художественного руководителя труппы, Бакст был болен или «сказывался больным»⁵⁰, а Дягилев был «занят только своими романами»⁵¹.

Дневник Бенуа добавляет остроты в стерильно-хвалебные отчеты французской прессы⁵² о последнем предвоенном сезоне Дягилева: «Кромешная каша на сей раз произошла из-за того, что Сережа по уши, как идиот, как старик, влюбился в Мясина, и, в сущности, все для него теперь вертится только на том, чтобы подарить своему кумиру наибольший личный успех, до остальных ему нет дела»⁵³. Дягилев, срываясь на крик, выгнал из театра Жана Кокто за то, что «он осмелился вспомнить преимущества Нижинского перед Мясиним»⁵⁴.



Л. Бакст. Эскизы костюмов к балету «Легенда об Иосифе». Воспроизводятся по сувенирной программе к парижским спектаклям дягилевской антрепризы. 1914

Бенуа сообщает сенсационную информацию о взаимоотношениях Нижинского и Дягилева в это время, которая полностью противоречит сведениям, опубликованным в книге Ромолы Нижинской⁵⁵: «Нижинский хлопочет, чтобы его снова взяли в труппу, или хотя бы дали ему станцевать шесть раз в Лондоне. За это он готов прекратить процесс, который он возбудил против Дягилева»⁵⁶.

Мися и Хосе-Мария Серт постоянно потчуют в своей квартире ближний круг Дягилева: художников Русселя, Боннара, Бланша, Бенуа, Дягилева и Мясина. Отношение Бенуа к тандему либреттистов полупрезрительное: «Два клоуна, Кесслер и Гофмансталь, путаются у всех в ногах, приставая с требованиями каких-то пустяков и ровно ничего не понимая в главном»⁵⁷. В дневнике Бенуа описал конфликт Штрауса с оркестром, композитор вспылал, «назвав французов тупыми»⁵⁸.

Рихард Штраус заблаговременно в мае 1914 г. появился в Париже, чтобы руководить оркестровыми репетициями. Он предъявил Дягилеву заказанную им партитуру одноактного балета. Пышное зрелище, задуманное Дягилевым и Бакстом три года назад, казалось бы, полностью соответствовало роскошной музыкальной палитре автора «Саломеи» и «Электры». Однако работа стремительного и плодовитого композитора была не быстрой. Ни одна другая партитура не давалась ему

с таким трудом. Его не устраивали культурно-философские концепции, заложенные либреттистами в простую библейскую историю, эти концепции он называл «подводными рифами»⁵⁹. Композитора так же смущала близость сюжета этого балета и оперы «Саломея». Обе героини – жестокие женщины, изнывающие от вожделения, гибнут под гнетом своего греха⁶⁰.

Гофмансталь успокаивал тревогу композитора, что сближает произведения только одно: «...в обеих пьесах женщина требует от мужчины то, что обычно, как мы привыкли, мужчина требует от женщины»⁶¹. В остальном они разные. Саломея получает объект своих желаний. А отрок Иосиф отвергает домогательства растлительницы, чтобы сохранить нравственную чистоту, близость к богу. Гедонистически настроенному композитору не близка дягилевская концепция «аскезы и мистики в Ренессансе», которой либреттисты «приправили» библейское сказание: «“Иосиф” подвигается не так быстро, как я предполагал... Для того, чтобы получился Иосиф-богоискатель, мне придется адски принуждать себя. Будем надеяться, что внутри меня найдется атавистическая зацепка, при помощи которой удастся создать благочестивую мелодию»⁶².

Слова композитора задела Гофмансталь за живое: «Меня поразило, что вы застряли на образе Иосифа, который мне кажется счастливой находкой... Этот подпасок, чистое дитя сурового горного народа, оказавшийся среди жителей тучных плодородных долин, по-моему, более похож на породистого необъезженного жеребенка, чем на усердного семинариста. Его богоискательство, эти буйные прыжки вверх, не что иное, как необузданные порывы вдохновения»⁶³. На просьбу уточнить в сценарии характер столкновения между Иосифом и главным женским персонажем поэт отвечает: «Это конфликт между возвышенным интеллектуальным развитием мужчины и тупым сознанием женщины, всегда злонамеренно тянущим его вниз, к своему уровню в стремлении сделать его женоподобным»⁶⁴.

Поэт пытается воодушевить композитора: «Не может быть, чтобы нельзя было перекинуть мост между воспоминаниями о вашей собственной юности и Иосифом... Танец Иосифа – это нечто возвышенное, искрящееся, полное дерзаний»⁶⁵. Вдохновение пришло нескоро. Почти через год композитор сообщает либреттисту: «...я, наконец, счастливо закончил набросок танца Иосифа. Надеюсь, что теперь дело пойдет вперед бодрым шагом и до осени я вчерне все закончу, а к весне 1914 года дам партитуру»⁶⁶.

Эффектная, яркая музыка первого балета Штрауса оказалась необычайно танцевальной. Это отметила М.Ф. Кшесинская, побывавшая на премьере в Париже. Властительница петербургской сцены – оплота академизма – с радостью восприняла новаторскую партитуру: «Музыка Штрауса вдохновляет балерину, под такую музыку танцовщица может и импровизировать»⁶⁷.

Композитор выявил нравственный конфликт между непорочным Иосифом и распутной женщиной, но на первый план вышла орнаментальная сторона музыкальной формы. «Легенда об Иосифе» представляет собой чисто декоративное, с большой пышностью и великолепием оформленное произведение, нереальное по своей вычурности и туманному мистицизму»⁶⁸. Это мнение музыковеда Э. Краузе.

Восстановленный в правах хореограф Михаил Фокин после всех унижений, связанных с восхождением звезды Нижинского-хореографа, в Париже 1914 г. рассчитывал на блистательный реванш. Все шло к грандиозному успеху: он ставил балет на новую партитуру самого знаменитого композитора Европы, его соавтором выступал Бакст, с которым они уже пережили много триумфов. Его замысел воплощала хорошо вышколенная труппа, которую он сам взрастил.

Итог: балет прошел при полных залах при «наглых» (слова Луначарского) ценах, шесть раз в Париже и шесть раз в Лондоне. Дальше – полное забвение в странах премьеры⁶⁹. В своих мемуарах Фокин опустил описание этого значительного труда⁷⁰. До нас не дошла балетмейстерская экспликация, которая бы облегчила научную реконструкцию действия. В спектакле Фокина были заняты как танцовщики два знаменитых в будущем хореографа – Леонид Мясин и Борис Романов. Оба не оставили текстов с анализом хореографии «Иосифа». Дав очерк своей роли, Мясин даже не описал партию своего антагониста – жены Потифара. Он ограничился фразой, что его партнершей была «статная Кузнецова»⁷¹. В памяти молодого танцовщика, впервые участвующего в премьере и являющегося свидетелем работы мэтра хореографии, не осталось больше ничего.

Иудейский пастух Иосиф, проданный в рабство завистливыми старшими братьями, попал, согласно ветхозаветной легенде, в Египет ко двору фараона. Соблазнительницей невинного юноши выступала жена главы стражи. По либретто, Потифар – правитель некоего государства, в его дворце шел пир. На сцене зритель видел циклопическое сооружение со сводами, на которых высились витые, как

в соборе святого Петра в Риме, золотые колонны. «Зрелище было умопомрачительным, – пишет участница спектакля, – на возвышении стоял щедро накрытый пиршественный стол, перед которым сплетались и расплетались группы танцовщиков и происходили эффектные сцены пантомимы»⁷². На возвышении под балдахином восседали Потифар в подбитой горностаем мантии и непомерно огромной короне и его супруга. И по легенде, и в либретто она не имеет имени, она лишь тень мужа, жена Потифара, но ее проходы по сцене, поставленные хореографом Фокиным, не оставляли сомнений у зрителя, кто в этой сцене главное действующее лицо.

Под мрачную медленную мелодию одетая в красное, затканное золотом платье, обвешанная жемчугами, с вычурным головным убором она торжествующе ступала на золотых котурнах, опираясь на двух царедворцев, державших на поводке двух чутких борзых золотистой масти. Приглашенные на пир избранные были одеты не менее пышно – в парчу и бархат. «Все роскошные венецианские костюмы были в разных оттенках золота»⁷³, – свидетельствует участница. В клавире эта сцена названа «Снопы золотой пыли».

Пресыщенных гостей развлекало появление восточного каравана. Арабский шейх, получив мешок золота за все дары Востока, становился мастером церемоний для венецианской знати. По его знаку появлялись на сцене, сменяя друг друга, и кулачные бойцы, и полуобнаженные невольницы. В картине «Оголение рабынь» одетые в прозрачные восточные наряды иудейские танцовщицы постепенно сбрасывают покровы, распаяя потухшую чувственность скучающих патрициев, закованных в панцирь многослойных одежд.

Любопытно, что включение этой сцены в либретто, а затем и в музыкальную партитуру сделано по настоянию Бакста. На ранней стадии подготовки балета Дягилев, Нижинский, Кесслер и Бакст собрались летом 1912 г. в номере гостиницы «Сесил» в Лондоне. Либреттист показывал, как он представляет себе движения Иосифа и его соблазнительницы, Нижинский откликнулся импровизациями. «Бакст выразил сожаление об отсутствии наготы в балете; сочетание наготы и благочестия, как в ренессансном искусстве – захватывающе»⁷⁴. Идея Бакста глубоко запала в сознание Кесслера. Вскоре нагота стала ключевым моментом в сценарии. На противопоставлении пробуждающей низменные инстинкты женской наготы и возвышенной, чистой наготы мужчины строилась вся интрига.

В сцене «Оголение рабынь» участвовало более тридцати танцовщиц и их прислужниц. Шесть корифеек – три из них под покрывалами и три с открытыми лицами – задавали темп эволюций. В центре всегда оказывалась Суламифь – Вера Фокина, вдохновенно исполнявшая вакхическую пляску. Бенуа нашел этот танец «пикантным», в нем «много остроумных выдумок, но уже нуль поэзии, все одна орнаментика, которую несколько оживляет нота поверхностной чувственности»⁷⁵. То, что Бенуа называет «орнаментикой» – это хореографические приемы, разнообразия которых добивается мастер.

Балетное изображение кулачной борьбы турок-атлетов Бенуа отметил как нечто новаторское в хореографии Фокина: «...это и по музыке интереснее прочего – что-то грубоватое и жестокое, уныло тупое»⁷⁶. С.М. Волконский в своей рецензии подчеркивает удачное решение Фокина «воспользоваться и принципом силы и тяжести в балетной пластике, а не только принципом легкости и грации с постоянно им сопутствующей жеманностью»⁷⁷.

Калейдоскоп даров Востока на венецианском пиру венчал вынос самого ценного из даров – прекрасного целомудренного мальчика. Свидетельства расходятся, в чем его выносили – в гамаке, на носилках или завернутого в золотую ткань⁷⁸. Мясин описывает свою роль в мемуарах. Рабы опускали на землю свою драгоценную ношу. «Я должен был лежать и делать вид, что сплю до тех пор, пока не подходил арабский шейх и не будил меня»⁷⁹. Первый танец Мясина – рассказ о его простой жизни на воле – состоял из высоких прыжков с приземлением на колено, бега, «широких движений кистей и тела в маленьком пространстве». «Фокинская свободная и льющаяся пластика» давалась молодому артисту с трудом, он «терял силы задолго до окончания танца»⁸⁰.

Мимические сцены «экстерну Малого театра» (так представляли Мясина русской публике в газетах) давались легче. После молитвы отрок засыпал на ложе. Его будила соблазнительница. Сначала он принимал жену Потифара за небесное видение. Осознав, что женщина покушается на его невинность, Иосиф пытался отразить ее натиск. «Каждый раз, сражаясь с ней, я представлял, что вношу в игру все свои страдания и душераздирающую боль из-за того, что оставил Россию для выступления в этой изнурительной партии»⁸¹. У Мясина в балете был еще один сольный танец, описание которого он опустил.

Ослепленную страстью женщину играла М.Н. Кузнецова, русская оперная дива, любимица Парижа, Монте-Карло и Лондона⁸². На сцене



Л. Бакст.
Эскизы костюмов к
балету «Легенда об
Иосифе».
Воспроизводятся
по сувенирной
программе к
парижским спектаклям
дягилевской
антрепризы. 1914

Grand Opéra она утвердилась в штраусовском репертуаре. Кузнецова–Саломея прославилась тем, что «Пляску семи покрывал» она исполняла сама в отличие от других примадонн, использовавших танцовщицу-дублершу. Пляску Саломеи для *Grand Opéra* в 1912 г. Кузнецовой ставил Фокин. Согласившись на мимическую роль в балете, Кузнецова выручала Дягилева. По контракту с ним же для Лондона ей надо было в это время готовить роль Ярославны в «Князе Игоре», где ее партнером выступал Шаляпин⁸⁵.

Роль соблазнительницы Иосифа вплоть до премьеры прочили Иде Рубинштейн. В журнале *Comoedia illustre*, публикуемом Морисом Брюновым, издателем сувенирных программ Дягилева, за неделю до премьеры женой Потифара значится Рубинштейн⁸⁴. За свою товарищескую помощь прима Гранд-опера поплатилась. Русская пресса обрушилась на Кузнецову как на главную виновницу скромного успеха премьеры: «Ее пластика, разнuzданная, без ритма страдает какой-то общей преувеличенностью, в которой нет меры и рисунка; ее горизонтальный жест всегда идет в высоту, ее отвесная линия всегда отклоняется назад»⁸⁵. Это яркое высказывание, перепечатанное потом многими изданиями уже без указания авторства, принадлежит князю С.М. Волконскому, ярому приверженцу модной тогда теории эвритмии, которую Фокин метко окрестил «ритмическим суеверием».

Представить, что требовательный Фокин мог выпустить в спектакле артистку, не обладающую чувством ритма, невозможно. Знаменитая

оперная примадонна Кузнецова обучалась балету у М.М. Фокина и О.И. Преображенской, занималась в школе пластики и танца К.Л. Исаченко. Фокин сочинял хореографию не только для ее гастрольных спектаклей в Старом и в Новом свете⁸⁶, но и к оперным постановкам на родной Мариинской сцене. В опере «Орфей и Эвридика» Глюка, осуществленной В.Э. Мейерхольдом в сотрудничестве с Фокиным, Кузнецова была «танцующей Эвридикой».

«Разнузданная пластика» мимической артистки, рисунок ее роли разработаны хореографом для воплощения характера персонажа – сладострастной женщины, не привыкшей к отказам. А упрек за «уходящие в высоту горизонтальные жесты» актрисы – это характерные критические мантры фанатичных приверженцев штейнеровской эвритмии.

Русская пресса журила исполнительницу роли соблазнительницы в Париже за разнузданность, а в Лондоне, где Дягилев дал шесть представлений «Иосифа», разнузданностью жестов актрисы занимался цензор, готовясь запретить спектакль. Дело пришлось улаживать послу Германии в Великобритании⁸⁷. Роль жены Потифара в Лондоне в очередь исполняли Тамара Карсавина и Мария Карми, актриса театра и кино. Натурализмом, который смутил стыдливых англичан, отличалась игра актрисы немого кино Карми, немки по паспорту. Французская пресса была благосклонна к любимице Парижа Марии Кузнецовой.

Фигура жены Потифара, по словам Бакста, оригинально задумана: «Женщина эта, являясь носительницей всей мощи и силы языческого строя древнего мира, не сдается в борьбе с высшим и напряженным выражением спиритуализма и кончает жизнь самоубийством»⁸⁸.

Основным изъяном спектакля являлся не неудачный выбор актрисы, а ущербный сценарий, по которому главная активная роль отводилась мимической актрисе. В балете героями всегда являются персонажи танцующие, в их пользу воспринимается противостояние с пантомимными героями. Артистке мимическими средствами предстояло передать следующие действия: попытаться совратить малолетнего, испытать горе отвергнутой любви и гнев на отвергающего ее любовь, выразить желание наказать недостойного, обвинить в попытке прелюбодейания невинного, раскаться в содеянном, осознать свою вину, свой грех и, наконец, лишиться себя жизни удушением жемчужным ожерельем. С натяжкой пантомима могла справиться с этими сложными задачами, но передать перерождение души героини мог только танец, которого она была лишена.

Сугубо танцевальной партией была роль Иосифа. Мастерство Леонида Мясина, исполнявшего эту роль, приходилось оценивать всем рецензентам. «Потерявший господина Нижинского Дягилев, – пишет А.В. Луначарский, – устроил вокруг <...> юноши Мясина шум совершенно неприличный. Его портреты в дезабилье, позах и с выражением лица, рассчитанным на величайший успех в среде старых дев и зрелых матрон, сопровождалась такими подписями: “17-летний Мясин, обладающий безукоризненным и сверхчеловеческим телом, полубог, пластика, которого превосходит все доселе виданное”⁸⁹. Вердикт Луначарского: «Как танцор он, конечно, ученик. Ни о каком сравнении с Нижинским не может быть и речи»⁹⁰.

Волконский также подметил, что танцы Мясина «лишены полета и настоящего хореографического увлечения, его прыжки хорошо начинаются, но слишком быстро наступает возвращение; нет восхитительной воздушной параболы Нижинского»⁹¹. Сцена соблазнения показалась Волконскому неудовлетворительной. В библейском изложении плащ, которым укрывался спящий, остается в руках соблазнительницы, он же служит и доказательством ее вины. В балете Иосиф скидывает плащ, являя свою наготу насильнице и публике. Свою претензию критик предъявляет Мясину: соблазняемый не проявил должной стыдливости, «которая не могла не проснуться в нем в эту минуту»⁹².

Опытный театровед не понял замысла либреттистов: «Обнажение Иосифа должно составлять кульминацию балета для взгляда и для слуха, самый сильный эффект, перелом настроения. Нагота должна производить впечатление откровения, уже подготовленного мотивом сбрасывания одежд в женском танце, но то, что там является земным, театральным, похотливым, то здесь должно быть божественным, трагическим, исполненным глубочайшей истины. Эта чистая, неземная, сияющая холодным блеском нагота уничтожает Женщину»⁹³. С момента раскрытия наготы Иосифа всю концовку должна окутывать «атмосфера магического»⁹⁴.

Бенуа, присутствовавший на премьере, написал о Мясине: «Ему эта роль наивного мальчика очень подходит, местами он трогателен (но не без приторности) и почти всюду красив, однако, и повсюду нет того фейерверка, который освещает всякую роль Нижинского»⁹⁵. Далее он заносит в дневник более интимные переживания по поводу балета. «Поганое кощунствование в своем маргаритовом мистицизме и своем педерастическом эстетизме» показалось ему «невыносимым»⁹⁶.



Л. Бакст. Эскизы костюмов к балету «Легенда об Иосифе». Воспроизводятся по сувенирной программе к парижским спектаклям дягилевской антрепризы. 1914

В момент зарождения замысла балета «Легенда об Иосифе» в 1911 г. Дягилеву нужно было сопрягать в одном спектакле самого модного художника – Бакста и самого модного композитора – Штрауса. В августе 1911 г. Дягилеву важно «сотворчество Бакста и Штрауса», действие по замыслу Дягилева должно происходить в «гигантском дворце с колоннадой». В мае 1911 г. в театре *Châtelet* Бакст показал такой дворец в спектакле Иды Рубинштейн «Мученичество святого Себастьяна». В этом спектакле Бакст был первопроходцем во внедрении новой концепции сценографии – модернизации древних сюжетов (теперь это называется актуализация классики). Спектакль, повествующий о казни христианского мученика в Риме IV в., Бакст оформил в стиле поздней готики и раннего Ренессанса.

Дягилев воспринимает концепцию спектакля Рубинштейн. В 1912 г. он определился с местом и временем действия нового балета – это будет Венеция эпохи Веронезе. Библиейский сюжет верстался под избранное место и время действия фактически ради Бакста.

В момент реализации замысла балета в 1914 г. Дягилев настолько не дорожит Бакстом, что навязывает ему неопытного соавтора. «Модернистский Тьеполо» Хосе-Мария Серт расписывает дворцы и виллы фресками, но в театре он дебютант. Смирная гнев, Бакст соглашается на

сотрудничество, рассказывает о совместной работе в интервью, даже предлагает новичку исполнение его эскизов, а потом читает образчики «пышной рекламы необыкновенным декорациям новоявленного великого художника Серта».

Думается, Баксту вряд ли понравилась странная близость его дворца римского императора-язычника в «Себастьяне» и венецианского дворца Серта в «Иосифе» – и там и тут была огромная колоннада из витых колонн. Бакст болезненно переживал ущерб своей репутации. Наблюдатели не могли не задаваться вопросом, почему Баксту потребовался соавтор. Слава Русских сезонов строилась на том, что один художник целиком отвечал за постановку, а разделение двух аспектов сценографии между несколькими художниками и Дягилев, и члены его круга считали порочной практикой.

Все эти муки уязвленного самолюбия остались тайной для публики, которая набилась в зал *Grand Opéra* в день премьеры 14 мая 1914 г. Дягилев умело разжег у нее «новый интерес взрывами ослепляющей роскоши» (слова Луначарского). Замысел либреттистов остался для многих неведомым, не все готовы были читать целый том комментария к действию. «Смотрели исключительно на переливающиеся сотнями ярких красок и золотом картины», – пишет Луначарский⁹⁷. Дягилев пустил пыль в глаза интернациональной публике, целые «снопы золотой пыли».

Французская пресса за малым исключением писала вежливо-хвалебные отзывы. Луначарский назвал ее «продажной» и «купленной». Русская демократическая печать громила премьеру. Луначарский написал по горячим следам три большие рецензии в трех изданиях, которые были растиражированы в других газетах без подписи. Вывод Луначарского безапелляционен: все подлинно художественное в этом спектакле о чудовищно роскошной Венеции принесено в жертву зрелищности⁹⁸; спектакли Дягилева приобретают черты мюзик-холла⁹⁹.

Вывод Волконского еще жестче: «Что-то фантазмагоричное в этих сочетаниях: Рихард Штраус, Бакст, Гофмансталь, Фокин, Серт... Стоило ли делать такую мобилизацию всех европейских художественно-музыкально-хореографических сил, чтобы возвратиться к тому, что мы видели-перевидели»¹⁰⁰.

Один из рецензентов парижской премьеры предрек лучшее будущее для спектакля на родине композитора: «Светозарное появление ангела, уводящего Иосифа из мира похоти и злобы в мир пустыни и свирели должно будет иметь огромный успех в Германии»¹⁰¹.

Пока шла Первая мировая война, исключительными правами на произведение обладал Дягилев¹⁰², но пользоваться ими не стремился, так как был привержен антигерманским чувствам. После войны в немецкоязычных странах началось триумфальное шествие балета Штрауса¹⁰³. В феврале 1921 г. Генрих Креллер поставил балет «Легенда об Иосифе» в берлинской *Staatsoper* и исполнил в нем главную роль. Став главным хореографом *Wiener Staatsoper*, он перенес туда «Иосифа». Премьера состоялась 18 марта 1922 г. Главные роли исполнили Вилли Френцль и певица Мари Гутхайль-Шодер, позднее роль соблазнительницы исполняли Эльза фон Штролендорф и Тамара Карсавина. В Гамбурге, Базеле, Граце, Франкфурте в роли юноши-пастуха выступал Саша Леонтьев.

В венской *Staatsoper* «Легенда об Иосифе» продержалась более 50 лет в хореографии Креллера с небольшим перерывом. В 1976 г. был объявлен план постановки Ролана Пети с сенсационным составом: Михаил Барышников и Мария Каллас в главных ролях. Проект не был реализован. 11 февраля 1977 г. «Легенда» воскресла в хореографии Джона Ноймайера, позднее этот спектакль был перенесен в Гамбург и Мюнхен. В Вене версия Ноймайера шла до 1993 г. По количеству спектаклей в *Wiener Staatsoper* (184) «Легенда об Иосифе» является самым исполняемым балетом Рихарда Штрауса в Австрии.

Юбилей – 150 лет со дня рождения Рихарда Штрауса – отметили постановкой в 2014 г. этого балета в Дрездене в хореографии С. Селис и возобновлением балета в *Wiener Staatsoper* в хореографии Джона Ноймайера в 2015 г.

¹ Пружан И.Н. Бакст. М.: Искусство, 1975. С. 186–188. В фундаментальной монографии С.В. Голынца балет «Легенда об Иосифе» не упоминается (см.: Голынец С. Лев Самойлович Бакст. Графика. Живопись. Театр. М.: Буксмарт, 2018). Попытка анализа работы хореографа сделана в работе Г.Н. Добровольской на основе скудных откликов русской прессы (см.: Добровольская Г. Михаил Фокин. Русский период. СПб.: Гиперион, 2005. С. 338–348).

² О болезни Бакст сообщает в письмах жене из Парижа 12 апреля, 23 мая 1914 г. См.: ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 461, 463.

- ³ Письмо Ж. Брюнова В. Гросс 14 сентября 1914 г. // Архив Р. Бакла. Лондон. Цит. по: *Buckle, R. Diaghilev*. London: Weidendeld, 1993. P. 262–263.
- ⁴ Письмо Л.С. Бакста Л.П. Бакст 5 сентября 1914 г. // ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 450. Художник пишет жене: «Думаю, через 2 ½ недели поеду во Флоренцию с Сережей, а оттуда уже в Paris».
- ⁵ Письмо Л.С. Бакста И.Ф. Стравинскому 4 декабря 1913 г. // Там же. Ед. хр. 2620.
- ⁶ Запись 9 августа 1911 г. // *Кесслер Х.* [О Дягилеве, Родене, Рильке...]. Дневники 1911–1914. М.: Аграф. 2017, С. 150. (Далее: *Дневник Кесслера*.)
- ⁷ Запись 11 августа 1911 г. // *Дневник Кесслера*. С. 151.
- ⁸ Там же.
- ⁹ Запись 17 июня 1911 г. // *Дневник Кесслера*. С. 120.
- ¹⁰ Запись 27 мая 1912 г. // *Дневник Кесслера*. С. 281–282.
- ¹¹ Запись 3 июня 1912 г. // *Дневник Кесслера*. С. 295. В феврале 1912 г. С.П. Дягилев просил А.Н. Бенуа придумать сценарий и сделать оформление балета на музыку «Празднеств» К. Дебюсси (*Les Fêtes*, 1899). Бенуа предложил тему праздника у дожа Венеции, оформление в стиле Веронезе. К июню Бенуа сделал несколько эскизов костюмов, которые продал в декабре 1912 г. коллекционеру Слепцову. См.: *Бенуа А.* Дневник. 1908–1916. М.: Захаров, 2016. С. 198. (Далее: *Дневник Бенуа*.) Никаких костюмов и декораций по заказу Дягилева исполнено не было.
- ¹² Запись 5 июня 1912 г. // *Дневник Кесслера*. С. 299.
- ¹³ Запись 6 июня 1912 г. // Там же.
- ¹⁴ Там же. С. 300.
- ¹⁵ Письмо Г. фон Гофмансталя Р. Штраусу 23 июня 1912 г. – *Strauss, R.; Hofmannsthal, H. von*. Correspondence between Richard Strauss and Hugo von Hofmannsthal. 1907–1918. London: Martin Secker, 1927. P. 182. (Далее: *Strauss – Hofmannsthal*.)
- ¹⁶ Там же.
- ¹⁷ Письмо Г. фон Гофмансталя Р. Штраусу 28 июня 1912 г. // *Strauss – Hofmannsthal*. P. 184.
- ¹⁸ Запись 8 августа 1912 г. // *Дневник Кесслера*. С. 312.
- ¹⁹ Письмо Л.С. Бакста Л.П. Бакст 4 августа 1912 г. // ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 422.
- ²⁰ *Григорьев С.Л.* Балет Дягилева. М.: АРТ, 1993. С. 76.
- ²¹ Запись 22 июня 1913 г. // *Дневник Кесслера*. С. 356–357.
- ²² Художник беззащитен перед антрепренером. Бакст и Дягилев дела ведут по-дружески, без оформления контрактов. Первый контракт

- между ними будет заключен после всех болезненных конфликтов в 1921 г. на оформление «Спящей красавицы».
- ²³ Запись 6 августа 1913 г. // *Дневник Кесслера*. С. 363.
- ²⁴ *Театрал*. С.П. Дягилев сообщает свою программу. // *Петербургская газета*. 1913. № 327. 28 ноября/11 декабря.
- ²⁵ Там же.
- ²⁶ Документы об увольнении Л.Ф. Мясина из Большого театра в 1914 г. были выявлены и введены в научный оборот Е.Я. Суриц в кн.: *Мясин Л. Моя жизнь в балете*. М.: АРТ, 1997 (с. 345–346).
- ²⁷ *Мясин Л.* Указ. соч. С. 45–46.
- ²⁸ *Strauss – Hofmannsthal*. P. 189. 18/31 января 1914 г. Гофмансталь благодарит Штрауса за радостную весть о том, что договор с Дягилевым подписан и что Дягилев подтверждает участие Иды Рубинштейн в балете.
- ²⁹ Письмо Л.С. Бакста М. Серт б/д. Цит. по: *Garcia-Marquez, Vicente*. *Massine: a Biography*. London: 1996. P. 37.
- ³⁰ Письмо Х. Кесслера Г. фон Гофмансталу 20 марта 1914 г. // *Hofmannsthal, Hugo von; Kessler Harry*. *Briefwechsel. 1898–1929*. Frankfurt am Meine: 1968. P. 377–378.
- ³¹ *Мясин Л.* Указ. соч. С. 54–55. В мемуарах, написанных через полвека после событий, Мясин относит этот эпизод к парижскому этапу подготовки, т.е. к маю 1914 г.
- ³² *Дневник Кесслера* дает точную дату вмешательства композитора Штрауса в работу хореографа М.М. Фокина – 25 марта 1914 г. Репетиция балета «Легенда об Иосифе» происходила в Берлине. // *Дневник Кесслера*. С. 372.
- ³³ Там же.
- ³⁴ Там же.
- ³⁵ Там же.
- ³⁶ Запись 23 марта 1914 г. // *Дневник Кесслера*. С. 370.
- ³⁷ Запись 22 марта 1914 г. // Там же.
- ³⁸ Запись 23 марта 1914 г. // Там же.
- ³⁹ Там же.
- ⁴⁰ Там же.
- ⁴¹ Там же.
- ⁴² Там же. С. 371.
- ⁴³ Это апокриф. В дневнике Кесслер мог перепутать имена русских художников. Имя художника, возможно, было неправильно прочитано

публикатором дневника. Информацию об авторстве А.Н. Бенуа эскиза костюма Иосифа из козьей шкуры ввел в научный оборот Л.Ф. Мясин в своих мемуарах, изданных в Лондоне в 1968 г. Эту информацию не подтверждают документы 1914 г. Ни в сувенирных программах, ни в афишах парижского и лондонского сезонов этот факт не обозначен. Еще более весомым аргументом против версии Мясина являются дневник А.Н. Бенуа и его письма С.П. Дягилеву 1912–1914 гг. Предельно щепетильный в вопросах авторского права Бенуа ни словом не обмолвился, что он участвовал в работе художника по костюмам в балете «Легенда об Иосифе». Более того, он даже не знал до приезда в Париж в мае 1914 г., что костюмы делал Бакст. Как он мог в марте 1914 г. исправлять «неудачный» костюм работы Бакста? См.: *Дневник Бенуа*. С. 231; *Бенуа А.Н. и Дягилев С.П. Переписка*. (1893–1928). СПб.: Сад искусств, 2003. С. 83–85, 86, 87–88, 89, 92–93.

⁴⁴ *Comoedia illustree*. 1914. № 15. 5 mai. P. 701.

⁴⁵ Письмо Л.С. Бакста Л.П. Бакст 14 апреля 1914. // ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 462.

⁴⁶ ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 562.

⁴⁷ М. У Л.С. Бакста. // *День*. 1914. № 25. 29 янв. С. 5.

⁴⁸ Письмо М.В. Добужинского Е.О. Добужинской из Парижа. 1914 г. // *Добужинский М.В. Письма*. СПб.: Дмитрий Булаин, 2001. С. 127.

⁴⁹ Запись 14 мая 1914 г. // *Дневник Бенуа*. С. 231.

⁵⁰ Там же.

⁵¹ Запись 17 мая 1914 г. // Там же. С. 237.

⁵² См., например: *Schneider, Louis*. Théâtre National de l'Opéra. La saison des Ballets Russes. // *Le Théâtre*. 1914. № 374. Juillet (II).

⁵³ Запись 14 мая 1914 г. // *Дневник Бенуа*. С. 232.

⁵⁴ Там же.

⁵⁵ *Нижинская Р.* Вацлав Нижинский. М.: Изд. 2005. С. 105. Ромола сообщает, что Нижинский смог посмотреть балет «Легенда об Иосифе», лишь пробравшись в оркестровую яму.

⁵⁶ Запись 14 мая 1914 г. // *Дневник Бенуа*. С. 232.

⁵⁷ Там же. С. 233.

⁵⁸ Там же.

⁵⁹ Письмо Р. Штрауса Г. фон Гофмансталу 2 июля 1912 г. // *Strauss – Hofmannsthal*. P. 186.

⁶⁰ Письмо Г. фон Гофманстала Р. Штраусу 28 июня 1912 г. // *Ibid*. P. 185.

⁶¹ Письмо Г. фон Гофманстала Р. Штраусу 9 июля 1912 г. // *Ibid*. P. 189.

- ⁶² Письмо Р. Штрауса Г. фон Гофмансталю 11 сентября 1912 г. // Ibid. P. 193.
- ⁶³ Письмо Г. фон Гофманстала Р. Штраусу 13 сентября 1912 г. // Ibid. P. 194.
- ⁶⁴ Ibid. P. 195.
- ⁶⁵ Ibid.
- ⁶⁶ Письмо Р. Штрауса Г. фон Гофмансталю 10 августа 1913 г. // Ibid. P. 205.
- ⁶⁷ Д. У М.Ф. Кшесинской. // *Биржевые ведомости*. 1914. № 14168. 24 мая.
- ⁶⁸ Краузе Э. Рихард Штраус. М.: Госмузиздат, 1961. С. 469.
- ⁶⁹ В немецкоязычных странах судьба балета «Легенда об Иосифе» была более счастливой. Об этом см. ниже.
- ⁷⁰ Фокин М. Против течения. М.–Л.: Искусство, 1961.
- ⁷¹ Мясин Л. Указ. соч. С. 51. В русском издании мемуаров Мясина английское слово *statuesque* переведено как «монументальная» (перевод М.М. Сингал). Правильнее перевести – «статная» или «точная как статуетка». Г.Н. Добровольская поняла слово *statuesque* как «статистка» и сделала вывод: «С дистанции более чем 50-летнего времени Мясин писал о ней [Кузнецовой] как о статистке». (Добровольская Г. Указ. соч. С. 344.) В мемуарах балерина Л. Соколова также называет М.Н. Кузнецову «статной и красивой оперной певицей» – a *statuesque and handsome opera singer* (*Sokolova, Lydia*. *Dancing for Diaghilev*. London: John Murray, 1960. P. 60).
- ⁷² *Sokolova Lydia*. Op. cit. P. 61.
- ⁷³ Ibid.
- ⁷⁴ Запись 10 июля 1912 г. // *Дневник Кесслера*. С. 305. Л.С. Бакст был деятельным участником публичной дискуссии мастеров искусств о наготы на сцене, развернувшейся в 1909–1911 гг. См.: *Нагота на сцене*. / Под ред. Н. Евреинова. СПб.: Тип. Морского министерства, 1911.
- ⁷⁵ Запись 15 мая 1914 г. // *Дневник Бенуа*. С. 234.
- ⁷⁶ Там же.
- ⁷⁷ Волконский С. Русский балет в Париже. Открытие. // *Речь*. 1914. 11/24 мая. № 128.
- ⁷⁸ У Мясина – в гамаче (см.: Мясин Л. Указ. соч. С. 50, 55); у Добровольской – на носилках (см.: Добровольская Г. Указ. соч. С. 343).
- ⁷⁹ Мясин Л. Указ. соч. С. 50.
- ⁸⁰ Там же.
- ⁸¹ Там же. С. 51.
- ⁸² О карьере М.Н. Кузнецовой подробнее см.: Беспалова Е. Культ тела: Бакст и оперные дивы // *Теория моды*. Выпуск 28. Лето 2013. С. 105–119; Беспалова Е. Три грации Бакста: Анна Павлова, Мария Кузнецова,

- Ида Рубинштейн // Лев Бакст к 150-летию со дня рождения. М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2016. С. 307–311.
- ⁸³ В Лондоне в июне-июле 1914 г. М.Н. Кузнецова исполняла роль Ярославны, Ф.И. Шаляпин – князя Галицкого, брата Ярославны, и Кончака в опере А.П. Бородина «Князь Игорь».
- ⁸⁴ *Comœdia illustre*. 1914. № 15. 5 mai. P. 701.
- ⁸⁵ *Волконский С.* Указ. соч. С. 2.
- ⁸⁶ В 1914 г. М.Н. Кузнецова участвовала в мировых премьерах опер «Клеопатра» Ж. Массне и «Лейла» Э. Бамберга, исполняя заглавные партии, в театре «Казино» Монте-Карло. В этих операх она танцевала в хореографии М.М. Фокина: «Танец соблазна» перед Антонием и «Танец розы» перед поэтом Ширази. В январе 1916 г. «Клеопатра» Массне была поставлена в Опере Чикаго с участием М.Н. Кузнецовой.
- ⁸⁷ Запись 23 июля 1914 г. // *Дневник Кесслера*. С. 375–376.
- ⁸⁸ М. У Л.С. Бакста. // *День*. 1914, № 25. 29 янв. С. 5.
- ⁸⁹ *Луначарский А.* Сезон русского балета в Париже. // *День*. 1914. № 126. 11 мая. С. 5.
- ⁹⁰ Там же.
- ⁹¹ *Волконский С.* Указ. соч. С. 2.
- ⁹² Там же.
- ⁹³ Запись 4 августа 1912 г. // *Дневник Кесслера*. С. 308–309.
- ⁹⁴ Там же. С. 308.
- ⁹⁵ Запись 15 мая 1914 г. // *Дневник Бенуа*. С. 234.
- ⁹⁶ Там же.
- ⁹⁷ *Луначарский А.* Русские спектакли в Париже. // *Современник*. 1914. № 14–15. С. 260.
- ⁹⁸ Там же.
- ⁹⁹ *Луначарский А.* Русский и американец в Большом парижском сезоне. // *Театр и искусство*. 1914. № 23. 8 июня. С. 507.
- ¹⁰⁰ *Волконский С.* Указ. соч. С. 2.
- ¹⁰¹ Там же. С. 3.
- ¹⁰² Письмо Р. Штрауса Г. фон Гофмансталу 16 февраля 1917 г.: «Наш контракт с русскими... действует до июля». // *Strauss – Hofmannsthal*. P. 294.
- ¹⁰³ *Вагнер-Тренквист К.* Рихард Штраус в Вене. М.: Аграф, 2016. С. 121–122.